

je eines Ständevertreeters der Totentanzreihe angebracht ist, wenn in den Einzelstücken des Totentanzes in einer Stuttgarter Trachtenhandschrift der volkstümliche Charakter des Makabertanzes mit Dudelsack, Laute und Schalmei noch mehr betont wird, wenn bei Rethel die vermummte Skelettgestalt des Todes als „die Pest“ auf zwei Knochen wie auf einer Violine streicht, so sind das zwar einzelne sehr wertvolle künstlerische Einfälle, dürfen aber nur als späte Varianten der schon im mittelalterlichen Totentanz ausführlich verarbeiteten Musikelemente betrachtet werden.

Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?

VON HEINRICH BESSELER, JENA

Die Ausgabe französischer weltlicher Musik vom Ende des 14. Jahrhunderts durch Willi Apel gehört zu den wichtigsten Quellenveröffentlichungen der Nachkriegszeit¹. Hier werden 81 Liedsätze für Sologesang und Instrumente, in der Hauptsache dreistimmig, zum erstenmal zugänglich. Daß die Übertragung zuverlässig ist, sei als wesentlicher Punkt vorweggenommen. Es handelt sich um die sogenannte französische Spätnotation des 14. Jahrhunderts, den sonst nirgends wiedererreichten Gipfel in der Entwicklung unserer Notenschrift. Schon in einer anderen Arbeit hatte der Herausgeber gezeigt, daß er ihre Feinheiten beherrscht². Die jetzige Ausgabe macht seine Übertragungen wissenschaftlich fruchtbar. Ihre Wichtigkeit wird durch ein Vorwort Paul Hindemiths unterstrichen, der auf den musikalischen Wert jener Epoche zwischen Machaut und Dufay hinweist.

Die 81 Sätze gehören der „französischen Spätzeit“ an, die aus der *Ars nova* hervorging, jedoch einen anderen, durchaus eigenartigen Grundcharakter aufweist³. Es erhöht den Wert der Ausgabe, daß sie stilkritisch vorgeht und das neu erschlossene Material in drei Gruppen ordnet. Für den sogenannten „Machaut-Stil“ setzt Apel die Zeitspanne von etwa 1350–1370 an, für den „manierierten Stil“ 1370–1390 (Introduction, S. 10a). Die Begründung dieses auffallend frühen Ansatzes liegt nun aber nicht etwa in dokumentarisch gesicherten Jahreszahlen, sondern in einer bloßen Kombination, die sich bei näherer Prüfung als nicht stichhaltig erweist. Sie betrifft Matheus de Perusio, den Mailänder Domkantor von 1402 bis 1416, der bei Apel eine dominierende Rolle spielt.

Bisher galt Matteo da Perugia als ein Komponist des frühen 15. Jahrhunderts, der nur durch eine einzige Handschrift bekannt ist: den oberitalienischen Kodex Modena lat. 568. Pirrotta hat wahrscheinlich gemacht, daß dieser Kodex früher im Besitz Matteos war oder aus seinem Kreise hervorgegangen ist, ebenso wie das Fragment Parma, das drei von Matteo stammende Kontratenöre enthält⁴. Wie

¹ W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*, Edition of the literary texts by Robert W. Linker and Urban T. Holmes jr. with foreword by Paul Hindemith, Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1950.

² W. Apel, *The notation of polyphonic music 900–1600*, Cambridge (Mass.) 1942, 4. Aufl. 1950.

³ H. Besseler, Artikel „*Ars nova*“, *MGG* 1, 1949–51, Sp. 722 ff.

⁴ N. Pirrotta, *Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, serie 4, vol. V, parte 2, 1944/45, S. 46 ff.

kommt Apel trotzdem zu seiner Vermutung, die der bisherigen Ansicht widerspricht? Er meint, Matteos französische weltliche Werke seien mit seinem Amt als Domkantor in Mailand unvereinbar. Sie müßten also vor 1402 in einer anderen Stadt entstanden sein, vielleicht in Avignon oder Neapel (S. 24, Anm. 44). Über die Frühzeit Matteos wissen wir leider nichts⁵. Wir wissen aber, daß in Oberitalien das Französische seit dem 13. Jahrhundert Literatursprache war, die jeder Gebildete verstand⁶. Beide Sprachen, Italienisch und Französisch, stehen hier um 1400 in zahllosen Musikhandschriften gleichberechtigt nebeneinander. Noch um 1440 enthält der aus Brescia stammende geistliche Kodex *BU* eine Abteilung französischer weltlicher Stücke, die völlig korrekt geschrieben sind⁷. Da dies keine Ausnahme, sondern für Oberitalien die Regel ist, besteht kein Anlaß, die weltlichen Werke des Matheus der Perusio vor 1402 anzusetzen. Nach wie vor spricht die gesamte Quellenlage dafür, daß er ein Komponist des 15. Jahrhunderts war. Kodex Modena enthält geistliche und weltliche Werke von ihm in bunter Mischung. Solange nicht ein neues Argument auftaucht, wird man die weltlich-französischen Liedsätze Matteos, ebenso wie seine Kirchenmusik, mit seiner Tätigkeit in Mailand 1402–1416 in Verbindung bringen.

Damit ist die Grundlage von Apels Chronologie erschüttert. Es sprechen aber auch andere Erwägungen gegen sie. Um einen ersten Überblick über das Material zu gewinnen, hält sich Apel an das Quantitätsprinzip. Er stellt im Notenteil seiner Ausgabe diejenigen Komponisten voran, von denen die meisten Werke erhalten sind: Matheus de Perusio (22 Werke) und Antonellus de Caserta (8 Werke), dann die Franzosen Solage (10), Trebor (6) und Jacob de Senleches (5). Hier ist also der Zufall der Überlieferung maßgebend. Nur diesem Zufall verdankt Matteo da Perugia eine Vorrangstellung, die ihm musikalisch nicht zukommt, ganz abgesehen davon, daß er überhaupt erst dem 15. Jahrhundert angehört.

Will man eine sachlich begründete Anordnung, dann ist es wohl einleuchtender, nicht von der Quantität, sondern von der Qualität auszugehen. Einen gewissen Maßstab gibt uns hier die Beliebtheit bei den Zeitgenossen selbst, also das Vorkommen des Namens in mehreren Handschriften, nicht nur im Kodex Chantilly allein oder im Kodex Modena allein (Introduction, Tabelle S. 27–28). Unter diesem Gesichtspunkt gebührt der erste Platz dem Franzosen Jacob de Senleches, der in fünf Handschriften begegnet. Musikalisch noch differenzierter und wohl auch etwas jünger ist Antonellus de Caserta. Er kommt in zwei Handschriften vor, der stilistisch eng verwandte Philipoctus de Caserta in dreien. Diese Komponisten darf man als Hauptvertreter des „manierierten Stils“ betrachten.

Es ist Apels Verdienst, für die Musik der französischen Spätzeit so viele Beispiele vorgelegt zu haben, daß ihre Eigenart nun deutlicher greifbar wird. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht naturgemäß der „manierierte Stil“, der sich sowohl von der älteren wie von der jüngeren Kunst scharf abhebt, gewissermaßen eine Welt für sich darstellt (Introduction, S. 10b–13b). Hier beobachtet man längere Synkopfolgen, ausgeschriebenes Rubato, Taktwechsel und Kombination verschiedener

⁵ F. Fano, *Origini della cappella musicale del Duomo di Milano*, RMI 55, 1953, S. 5.

⁶ H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters I*, AfMw 7, 1925, S. 178.

⁷ H. Besseler, *The manuscript Bologna*, Biblioteca Universitaria 2216, *Musica Disciplina* 6, 1952, S. 40 und 51–53.

Rhythmen. Die Einzelstimmen sind linear angelegt und machen eine harmonische Analyse oft schwierig. Mit Recht wird gesagt, daß diese Musik nach Charakter und geschichtlichem Hintergrund französisch ist. Italien hat wenig dazu beigesteuert. Wenn Apel zum Vergleich die moderne Musik heranzieht und auf Strawinskys Rhythmik hinweist, so muß allerdings betont werden, daß im 14. Jahrhundert ein Expressivstil vorliegt. Das Vordringen der Synkope in der französischen Spätzeit verweist auf ein Ausdrucksbedürfnis, das die Taktgrenzen verschwimmen läßt und zu immer freieren Rhythmen führt. Will man einen Vergleich, dann handelt es sich wohl eher um die Entwicklung vom Tristanstil zu Richard Strauß und Schönberg, die denselben Charakter des Raffinierten, Späten, Überladenen aufweist. Es bleibt nun die Frage der Chronologie. Drängt sich die Entwicklung des „manierierten Stils“ wirklich im Zeitraum von 1370 bis 1390 zusammen, um schon vor der Jahrhundertwende durch den „modernen Stil“ des Matheus de Perusio abgelöst zu werden? Daß die beiden Stile zum Teil übereinandergreifen und daß es daneben auch noch anderes gab, bleibe hier außer Betracht.

Als gesichertes Datum haben wir das Todesjahr der Königin Eleonore von Aragonien 1382. Die damals entstandene Ballade Nr. 47 *Fuions de ci* von Jacob de Senleches zeigt den manierierten Stil noch im Frühstadium. Von dort ist es ein weiter Weg bis zu Antonellus und Philipoctus de Caserta, denn ihre Balladen Nr. 23 *Beauté parfaite* oder Nr. 59 *En remirant* müssen jünger sein. Die Entwicklung der Melodik verlangt eine gewisse Zeit, ebenso die Durchbildung der Notenschrift. Nun wurde bereits dargelegt, daß die älteste Quelle, das französische Original zum Kodex Chantilly, aller Wahrscheinlichkeit nach in den 1390er Jahren entstanden ist⁸. Antonellus de Caserta kommt hier noch nicht vor. Wir kennen seine Musik erst aus Handschriften des 15. Jahrhunderts. Er dürfte also frühestens um 1390, vielleicht erst um 1400 tätig gewesen sein.

So spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß der spätfranzösische Expressivstil — Apels „manierterter Stil“ — bis mindestens 1400 maßgebend war. Der zwischen 1413 und 1434 auf Zypern geschriebene Kodex Turin J. II. 9 enthält noch sehr charakteristische Proben⁹. Damit entfällt aber die Notwendigkeit, den „modernen Stil“ schon um 1390 anzusetzen. Wir haben nicht den geringsten positiven Hinweis auf dieses Datum. Apels Beispiele für den Stil, die Nummern 2—22 und 80—81 seiner Ausgabe, stammen sämtlich aus Kodex Modena, der im 15. Jahrhundert geschrieben wurde. Sie gehören wohl erst der Zeit nach 1400 an, denn es gibt keinen stichhaltigen Grund, sie vorher zu datieren. Das Hauptschaffen des Matteo da Perugia fällt sicherlich in die Zeit seines Domkantorates 1402—1416.

In diesem neuen Zusammenhang, der Musik des 15. Jahrhunderts, ist jedoch die von Apel geschilderte Vereinfachung und Überleitung zum Dufaystil durchaus Allgemeingut (Introduction, S. 13b—14a). Was hier im Hinblick auf Matheus de Perusio gesagt wird, gilt für andere Komponisten weit mehr. Wir kennen z. B. die Entwicklung bei dem aus Reims stammenden Baude Cordier oder bei Johannes Cesaris¹⁰. Vor allem kennen wir den in Padua wirkenden Johannes Ciconia, von

⁸ H. Bessler, Artikel „Chantilly, Ms. 1047“, MGG 2, 1952, Sp. 1089.

⁹ Den Anfang einer Ballade aus Kodex Turin bringt H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931—34, S. 146 f.

¹⁰ H. Bessler, Artikel „Cordier“ und „Cesaris“, MGG 2, 1952.

dem sogleich die Rede sein soll. Mit ihnen verglichen, wirkt Matteo de Perugia traditionell.

Welcher Rang ihm historisch zukommt, läßt sich erst beurteilen, wenn man auch das sonstige Quellenmaterial des 15. Jahrhunderts heranzieht. Hier fällt auf, daß wir von Matteo zwar 32 Werke kennen, jedoch nur aus der Handschrift Modena, die nach einer schon erwähnten plausiblen Vermutung entweder auf ihn selbst oder auf seinen engsten Kreis zurückgeht. Obwohl der Mailänder Domkantor in dieser Sammlung auffallend gut vertreten ist, haben ihn die Zeitgenossen kaum beachtet. Nicht ein einziges Werk begegnet in anderen Quellen! Es gibt einen Parallelfall hierzu. Der berühmte Kodex *BL* enthält 46 Stücke von einem sonst unbekanntem Johannes de Limburgia, der deshalb lange Zeit als ein Hauptvertreter der Epoche Dufay galt. Beim Vergleich der übrigen Handschriften zeigte sich, daß nur zwei Werke mehrfach überliefert sind. Limburgia war offenbar ein Komponist von lokaler Bedeutung, stand aber den Schreibern des Kodex *BL* nahe, so daß man dort seine Musik mit einer gewissen Vorliebe eintrug¹¹. Ähnlich verhält es sich mit Matheus de Perusio. Auch er war ein Komponist von lokaler Bedeutung, keine „Schlüsselfigur“, wie Apel meint.

Die These, der „moderne Stil“ sei um 1390 von Matteo geschaffen worden, ist also nicht haltbar. Da der Epochenwechsel zu Beginn des 15. Jahrhunderts jedoch als besonders wichtig und folgenschwer anerkannt werden muß, erhebt sich nun die Frage nach dem führenden Meister. Um sie zu beantworten, bedarf es vor allem einer Prüfung des Quellenmaterials. Vergleicht man die Handschriften, dann wird es klar, daß damals in Italien Johannes Ciconia das größte Aufsehen erregt hat. Seine Werke kommen in 15 Sammlungen vor; sie verbreiteten sich bis nach Polen. Durch diesen Tatbestand aufmerksam gemacht, untersuchte ich die Musik stilkritisch. Sie enthielt so überraschend viel Neues, in die Zukunft Weisendes, daß die epochemachende Bedeutung des Meisters nicht mehr zu bezweifeln war. Ich schlug deshalb vor, den Übergang zwischen der französischen Spätzeit und italienischen Trecentokunst einerseits, der niederländischen Epoche des 15.–16. Jahrhunderts andererseits als „Epoche Ciconia“ (1400–1430) zu bezeichnen¹². Matheus de Perusio kann als Epochenfigur nicht in Frage kommen, weder für die Quellenkunde noch für die Stilkritik.

Was Ciconia betrifft, so hat Suzanne Clercx-Lejeune aus den Archiven in Lüttich neues Material beigebracht¹³. Sie hat gleichzeitig darauf aufmerksam gemacht, daß für die Chronologie Schwierigkeiten bestehen. In der Tat kann der von ihr behandelte Kanonikus, um 1340 geboren, wohl nicht mit jenem Musiker identisch sein, dessen Hauptschaffen in die Zeit von 1400 bis 1410 fällt. Man hat daraus den Schluß gezogen, Ciconia sei ein jüngerer Zeitgenosse Landinis, gehöre also noch zum italienischen Trecento¹⁴. Dieser Schluß ist unhaltbar, weil er sich mit den dokumentarisch gesicherten Jahreszahlen und der Stilentwicklung nicht vereinbaren läßt.

¹¹ H. Bessler, Artikel „Bologna, Kodex BL“, *MGG* 2, 1952, S. 96 f.

¹² H. Bessler, Artikel „Ciconia“, *MGG* 2, 1952.

¹³ S. Clercx-Lejeune, Johannes Ciconia de Leodio, Kongreßbericht Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 107–126.

¹⁴ D. Plamenac, New light on Codex Faenza 117, Kongreßbericht Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 313.

Der von Madame Clercx-Lejeune behandelte Kanonikus Johannes Ciconia hatte jedoch von einer „fille mal provée“ mehrere Kinder¹⁵. Hier wird man den Musiker zu suchen haben. Liegt sein Geburtsjahr um 1360–1370, dann besteht an der Identität kein Zweifel mehr. Auch die Übersiedlung nach Italien würde sich zwanglos erklären, denn Vater Ciconia besaß dort ein Kanonikat in Cesena. Hoffen wir, daß die weitere Durchforschung der Archive in Lüttich und in Padua uns bald Aufschluß über den Meister gibt!

Shuberts Klassizität

(Aus der ungedruckten Festschrift zum 75. Geburtstage Fritz Steins)

VON WALTHER VETTER, BERLIN

1930 gab es in Naumburg eine Tagung, auf welcher man sich über das Problem des Klassischen unterhielt. Sie wurde von Vertretern der klassischen Philologie bestritten. Das scheint recht sinnvoll zu sein. Es kann nichts schaden, wenn man sich auch in der Musikwissenschaft bei Gebrauch des Terminus „klassisch“ an die klassische Herkunft des Begriffes erinnert, der sich bei den Römern zunächst lediglich auf die begüterte Klasse der Bürger bezog, um erstmalig in den *Attischen Näditen* des in der ersten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts blühenden Aulus Gellius als Rangbezeichnung im schriftstellerischen Bereiche verwendet zu werden. Wenn die Musikwissenschaft heute in der Bezeichnung einer Musik oder eines Musikers als klassisch eine zu beantwortende Frage, ein zu lösendes Problem erblickt, darf sie sich also in einem grundsätzlichen Einvernehmen mit der klassischen Philologie wissen. Wenn sie dieses Einvernehmen begrüßt, zeigt sie damit gleichzeitig, daß sie sich der Herkunft des Terminus „klassisch“ erinnert und diese Erinnerung für fruchtbar hält. Auch hierin hat sie ein brauchbares Vorbild, nämlich das der Kunstwissenschaft, die sich, in der Person Heinrich Wölfflins, mit den Ergebnissen der Naumburger Tagung beschäftigt hat.

Auf diese Weise soll keineswegs das Experiment erneuert werden, kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft zu suchen, denn es führt leicht in eine Sackgasse¹; aber um die wichtigere Aufgabe zu erfüllen, die Auffindung musikgeschichtlicher Wege zur Musik, ist die Unterrichtung auf dem Gebiete der Nachbarwissenschaften, der Kunstgeschichte und, für einen begrenzten Bereich, auch der klassischen Philologie, durchaus ratsam. Wölfflin, der Verfasser der grundlegenden *Klassischen Kunst*, den nach seinem eigenen Geständnisse das Problem des Klassischen durchs ganze Leben begleitete, hat sich als Lehrer und auch als Autor immer wieder mit dem Erlebnis und der Schönheit des Klassischen beschäftigt. Das Klassische als Erlebnis und als Schönheit, das Klassische nicht als Epochenbezeichnung, vielmehr als Rang im Sinne des alten römischen Autors, ist ihm zum Problem geworden.

¹⁵ Clercx-Lejeune, S. 116.

¹ Vgl. Robert Haas, Die Musik des Barocks in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam (1928), 9 ff.